

Nr. 88. Kraków, Lipiec 1930. Rok X.

WYCHODZI Z POCZĄTKIEM KAŻDEGO MIESIĄCA. — PRENUMERATA CAŁOROCZNA Zł. 8·—, PÓŁROCZNA Zł. 4·—.

Konto P. K. O. 400.883

Wszelką korespondencję i przesyłki przedpłaty należy przesyłać pod adresem: WYDAWNICTWO „MUZYKA I ŚPIEW" KRAKÓW, UL. ŚW. KRZYŻA 11.

Konto P. K O. 400.883

DR. JÓZEF REISS.

Psychologja sali koncertowej.

Czy można wogóle mówić o psychologji sali koncertowej? Przecież to są pojęcia tak niewspółmierne, tak napozór niczem ze sobą nie związane, że samo ich zestawienie może się wydać czemś nieuzasadnionem i niewłaściwem. Zważmy jednak, że na pojęcie sali koncertowej składają się dwa zasadnicze czynniki, t. j. wykonawca i publiczność, a wtedy przyznamy, że ta sala przestaje być pustą przestrzenią, a staje się jakby żywą istotą. I dlatego to można mówić o jej psychologji.

Wykonawca i publiczność nie wyczerpują jednak treści, zawartej w pojęciu: „Sala koncertowa". Po jednej i po drugiej stronie są jeszcze dwie figury, nieodłączne od ruchu koncertowego. Są to: przedsiębiorca koncertowy, impresario i sprawozdawca koncertowy, recenzent, krytyk. Każdy z tych czynników ma „swoją", odrębną psychologję. Razem wzięte wytwarzają one zbiorową psychologję sali koncertowej i jej tylko właściwą fizjognomję i atmosferę nastrojową, tak ciekawą ze stanowiska psychologicznego.

* * *

Mimowoli nasuwa się pytanie, który z tych czynników ma decydujące znaczenie dla istoty sali koncertowej, kto ważniejszy: wykonawca czy publiczność? Otóż obydwa te czynniki warunkują się wzajemnie, jeden bez drugiego nie istnieje. Wykonawca musi mieć swoją publiczność jako rezonans swojego artyzmu, jako swoje medium, na które ma oddziaływać. Gdyby zastał pustą salę koncertową, byłoby to dla niego najboleśniejszym zawodem i najbardziej upokarzającą klęską moralną. Naodwrót publiczność przychodzi do sali koncertowej dla wykonawcy, w nim szuka swego hypnotyzera, który jej dostarcza wrażeń; a gdyby wykonawca nie zjawił się na estradzie, publiczność stałaby się tylko przypadkowo zebranym tłumem, który z uczuciem przykrego rozczarowania opuściłby salę koncertową.

Psychologja wykonawcy — to w rzeczywistości zawsze tylko psychologja wirtuoza. Wprawdzie w słowniku patetycznych frazesów nazywa się on „tłumaczem natchnień kompozytora" lub „pośrednikiem między kompozytorem a słuchaczem" albo „kapłanem, celebrującym nabożeństwo sztuki" i t. p., gdy tymczasem jest to najzwyklejszy wirtuoz, któremu idzie o efekt, o popis i jeszcze raz popis! Czy to będzie pianista, skrzypek, śpiewak czy dyrygent — marzeniem jego jest tylko pełna, wyprzedana sala i frenetyczne oklaski. Budzić podziw, zbierać hołdy — ten rys chorobliwej ambicji występuje stale w psychologji wirtuoza. A oprócz tego jakże często znamionuje go do zarozumiałości posunięta pewność siebie, żądza reklamy za wszelką cenę choćby z naruszeniem granic elementarnej przyzwoitości. Piętnował to już swego czasu Juljan Klaczko w „Wiadomościach Polskich" (wyd. w Paryżu) jako obłędne „delirium artisticum".

„Rzec można — pisał Klaczko — że żadne ut piersiowe nie wyleci z jakiegobądź śpiewającego gardła na świecie, aby natychmiast o tem nie donosiły nasze czasopisma. Wyjazdy, przyjazdy, najdrobniejsze stąpania braci Kątskich, braci Wieniawskich i tutti quanti fratteli są tam notowane z sumiennością i ścisłością, z jaką jeden może „Monitor Pekiński" zapisuje fakta i funkcje „Syna Słońca".

* * *

Do dnia dzisiejszego nic się nie zmieniło z tą tylko różnicą, że maszyna reklamy dzisiaj pracuje z większą intenzywnością i w sposób bardziej ulepszony i zorganizowany. Za wykonawcą stoi bowiem impresario, przedsiębiorca koncertowy. W jego ręku zbiegają się wszystkie nici tej dochodowej organizacji, która wyrosła na podwalinie kapitalizmu jako istna giełda koncertowa. Tutaj wre nerwowe życie w pogoni za umiejętną eksploatacją talentów, tutaj wykorzystuje się pomyślną konjunkturę, tutaj ryzykuje się nieraz hazardowną stawkę, a następnie zapomocą krzykliwej reklamy gra się na psychologji publiczności. Przedsiębiorca stwarza „sezon koncertowy“. Z niezwykłą pomysłowością i energją inicjatywy kieruje techniczną stroną sezonu. Jest to dla wykonawcy bardzo cenne i wygodne: oszczędza mu mnóstwo zabiegów złączonych z urządzeniem koncertu i tem samem umożliwia mu wyłączne zajęcie się stroną artystyczną. Twórcą tak zorganizowanego przedsiębiorstwa był skrzypek 18. wieku Joh. Pet. Salomon, pierwszy impresario Haydna w czasie jego koncertów w Anglji.

Po odpowiednich przygotowaniach rozpoczyna się kampania sezonu. Otwierają się nareszcie wrota sali koncertowej. Przez estradę przewijają się pianiści, skrzypkowie, śpiewacy, dyrygenci, wszyscy — „wszechświatowej sławy!“ Tak przynajmniej głoszą komunikaty w ohydnym żargonie reklamy. Publiczność czyta to bezkrytycznie, nikt na to nie reaguje, nikt nie widzi nonsensu w owej „wszechświatowej“ sławie, która jest nieudolnem tłumaczeniem niemieckiego „Weltruhm“ i oznacza co najwyżej sławę „międzynarodową“, a z wszechświatem na szczęście nie ma nic wspólnego.

* * *

Publiczność jako jednostka zbiorowa ulega niezmiernie łatwo sugestji. Ten moment decyduje o psychologji sali koncertowej. Umiejętnie zredagowane komunikaty urabiają opinję ogółu. Publiczność „nastawiona“ w pewnym kierunku, sama niezdolna do oceny krytycznej, przyjmuje wszystko w najlepszej wierze. Nazwisko znanego wykonawcy ma w sobie taki urok sugestywny, że staje się jakby wyrazem doskonałości: wykonawca taki jest nietykalną i nieomylną instancją, wobec której milknie głos jakiejkolwiek krytyki i zastrzeżeń. W takich razach chce publiczność podziwiać i zachwycać się. Najlżejsza próba objektywnej oceny jest czemś niepożądanem, czemś, co mąci rozkosz słuchania. Tego bowiem szuka publiczność w sali koncertowej.

Szukają jej tutaj wszyscy bez wyjątku: a więc i „znawcy“, którzy umieją krytycznie ocenić stopień artyzmu i bezwzględnie potępić brak wiedzy lub kłamliwe szarlatańsiwo; szukają tej rozkoszy i „entuzjaści“, zazwyczaj skryci w najdalszych rzędach parteru lub w najdalszych zakątkach galerji, wdzięczni za to, że mogą wchłaniać w siebie piękno muzyki, obojętni zaś jakiemi środkami wydobywa je wykonawca. Osoba wykonawcy, jego technika, jego gesty zdobywcze i zachowanie się dla nich nie istnieją. Stanowią oni znikomą garstkę wśród publiczności: słuchanie jest dla nich najgłębszem przeżyciem uczuciowem. Jest jeszcze inny typ „entuzjastów“ w sali koncertowej: są to stali bywalcy i uczestnicy wszystkich koncertów bez względu na ich wartość i charakter. Ci muszą być zawsze w sali. Kupno biletu uważaliby za największą ujmę dla swych aspiracji artystycznych; mimo najczujniejszej kontroli zawsze dostaną się do sali i tutaj dopiero manifestują swoje „znawstwo“, stawiają najbardziej wygórowane wymagania wobec wykonawcy i bezwzględnie go krytykują. Oni to wywołują „nastrój“ w sali koncertowej! Oni aranżują owacje i „długotrwałe oklaski“, oni żądają „bisów“: niejeden sukces, ale i niejedną klęskę im właśnie ma wykonawca do zawdzięczenia.

* * *

Lecz właściwą fizjognomję nadaje sali koncertowej inna część publiczności: „ta z pierwszych rzędów“. Nawet na koncertach symfonicznych zajmuje ona pierwsze miejsca niemal tuż przy estradzie, a więc tam, gdzie brak wszelkiej „perspektywy akustycznej“, gdzie zatem muzyki nie słychać! Tak! ale czy ta część publiczności przychodzi na koncert dla muzyki? Nie! Przychodzi dla najrozmaitszych względów, nie mających nieraz z muzyką nic wspólnego. A więc, aby podziwiać dyrygenta, aby zobaczyć jakiegoś sławnego pianistę, skrzypka czy śpiewaka, aby jedynie być na koncercie, jako na „towarzyskiem“ zebraniu lub zdarzeniu, bo tego wymaga towarzyski konwenans. W każdym razie dla tej publiczności sala koncertowa jest miejscem rozrywki, cudowną ucieczką przed jakimkolwiek wysiłkiem mózgu! Muzyka bowiem nie przemawia do intelektu, lecz do sfery uczuciowej, stwarza pewien nastrój.

Publiczność szuka właśnie tego nastroju, chce mu się poddać zapomocą wszystkiego, co temu nastrojowi sprzyja. Świadczy o tem choćby sam zewnętrzny wygląd publiczności: jej uroczysty strój. Wiadomo, że pomiędzy naszym strojem, a między naszem usposobieniem uczuciowem istnieje ścisły związek psychologiczny. Suknia żałobna ma w sobie pewien wyraz patetyczny, odpowiadający powadze naszego stroju. Inaczej usposabia nas tualeta wieczorowa. Ma ona w sobie ten charakterystyczny ton „uczuciowy“, który odzwierciedla nasz stan psychiczny w momencie miłego podniecenia i wyczekiwania. Idziemy, by się bawić, idziemy odpowiednio ubrani. Stąd i wśród publiczności koncertowej owe strojne tualety.

Prócz czynników psychologicznych odgrywają tu także pewną rolę i inne względy: Zawsze jeszcze jest koncert widowiskiem i sposobnością do towarzyskich zebrań, gdzie się ogląda drugich i jest się oglądany. Jestto pozostałość dawnych uroczystości i zabaw dworskich, w czasie których muzyka była i środkiem i celem zabawy. Tu w atmosferze dźwięku obłuda bezmyślnego konwenansu towarzyskiego święciła najwyższe triumfy. Naprawdę czas najwyższy zerwać z tym błazeństwem „uroczystych“ strojów koncertowych! Wiadomo, że strój i mózg — to dwie różne, a nawet sprzeczne kategorje: w smokingach czują się najlepiej i wyglądają najlepiej zazwyczaj ludzie — bez mózgu!

Znam ludzi, którzy chętnie chodziliby na koncerty, a nie chodzą tam tylko dlatego, że albo nie lubią wieczorowego stroju, niechętnie go wkładają i źle się w nim czują, albo — go nie mają. Nie chcą iść do sali koncertowej, bo byliby zażenowani i zwróciliby na siebie uwagę tych, którzy wystrojeni przychodzą na koncert, jak na widowisko. Jedynem rozwiązaniem tego napozór błahego zagadnienia, byłoby to, co uczyniło kino: przyćmienie sali koncertowej. Byłoby to zarazem niewątpliwie środkiem dla demokratyzacji muzyki i jej roli społecznej.

Jest jeden charakterystyczny rys, który występuje specjalnie w psychologji naszej publiczności: jest nim niezwykły kult dla wyrazu: zagranica. Wyraz ten działa magicznie, a zarazem jest patentem na wszelką doskonałość. Toteż każdy wykonawca, chcąc mieć swoją publiczność, musi wykazać się przed nią tym dowodem kwalifikacji, że odbywał studja lub występował „za gra-

nicą“. Gdzie owa „zagranica“ leży, to obojętne! Ile humorystyki tkwi nieraz w tych zapowiedziach koncertowych o powrocie z zagranicy, gdzie wykonawca „uzupełniał studja“ lub „na ostatnich występach zbierał wawrzyny“ — o tem możnaby całe feljetony wypisywać; ale zarazem i o tem, ile kompromitacji jest w naszych stosunkach, gdy jakieś trzeciorzędne siły obce, z cynizmem bezczelności występujące na naszych estradach, spotykają się u nas z entuzjastycznem przyjęciem publiczności i prasy!

* * *

Nakoniec ostatni czynnik, decydujący o psychologji sali koncertowej: recenzent.

Sądzę, że mam prawo do zabrania głosu w tej sprawie, gdyż sam byłem przez kilkanaście lat recenzentem i to w jednym z najpoważniejszych naszych dzienników — po to, by dojść do przekonania, że jako recenzent jestem zupełnie a zupełnie zbyteczny!

Zapyta ktoś, dlaczego recenzent ma być zbyteczny? O tem często mówiłem swego czasu z swym redaktorem ś. p. Michałem Konopińskim, który mi na to oświadczał, że dziennik powinien być odbiciem chwili, a więc sprawozdania z ruchu koncertowego są równie uzasadnione, jak wiadomości z wszystkich innych dziedzin życia. To słuszne, ale w odpowiedzi na to twierdziłem, że zadanie takie może spełnić — reporter dziennika, a pretensjonalny recenzent jest figurą zupełnie zbyteczną. Ś. p. Konopiński uznał moje stanowisko.

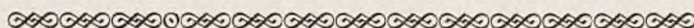
Jeśli bowiem idzie o informowanie publiczności, wystarczy reporter, który doniesie, że taki a taki koncert się odbył, że wykonawca podobał się lub nie, że tak lub owak go przyjmowano, że sala była pełna czy nie. Cóż pozytywnego i wartościowego powie recenzent czy pseudo recenzent, streszczając choćby w najpoprawniejszej formie swoje czysto subjektywne wrażenia i sądy? Pół biedy, jeśli to czyni rzeczowo, spokojnie, bez uprzedzeń lub animozji. Ale jeśli braknie mu intelektualnej i moralnej dojrzałości, jeśli zechce załatwiać tutaj swoje osobiste porachunki, to sprawa przybiera katastrofalny obrót i staje się groźnym objawem niezdrowych stosunków.

Jakże śmieszną figurą jest ten recenzent, przejęty powagą swojej „misji“, pewny siebie; zwykle im większy ignorant, tem bardziej zarozumiały, wydający wyroki niejednokrotnie druzgocące, a zawsze nieomylne. Tam w sali koncertowej, gdzie nieraz twórczy wysiłek chce przemówić głosem szczerym, trwożliwie i nieśmiało, z pełnym pietyzmem dla sztuki, tam on jest najważniejszy, on, groźny recenzent, przybierający taką minę, jakby istotnie znał się na rzeczy i mógł o niej coś rozsądnego powiedzieć. Taka jest psychologja tej ośmieszonej postaci, upojonej własną „wielkością“.

* * *

Z współdziałania omówionych tu czynników powstaje charakterystyczna psychologja sali koncertowej. Jest w niej zwłaszcza na koncertach solistów atmosfera sztucznej powagi i sztucznie wywołany nastrój namaszczenia. Stąd to każdej chwili grozi tam jakby załamanie się tego sztucznego tonu; są momenty, gdy w sali koncertowej wytwarza się atmosfera cyrkowego widowiska.

Głębszy nastrój panuje w sali koncertowej, gdy z estrady przemawia czy to zaciszna muzyka kameralna czy symfoniczna czy chóry oratoryjne, słowem, gdy odzywa się głos duszy zbiorowej: wtedy publiczność staje się jakby jednostką zbiorową, którą porusza zgodny rytm jednakowych uczuć! W takich razach sala koncertowa przestaje być miejscem towarzyskich zebrań, a staje się przybytkiem, w którym muzyka może spełnić swoje doniosłe posłannictwo społeczne.



Tekst do Psalmów

według przekładu Jana Kochanowskiego.

CV.

Confitemini Domino, et invocate nomen ejus.

Chwalcie Pana, Imienia Jego wzywajcie
I sprawy Jego świata opowiadajcie,
Jemu rym, Jemu służcie wesołe strony!
Jego cuda rozneście na wszytki strony.
Inszej chluby nad Jego nie macie,
Trwalszej radości próżno indziej szukacie —
Pana i twarzy Jego i sił szukajcie,
Cuda, które uczynił, w sercu chowajcie,
Chowajcie i naukę o Abramowe
Potomstwo wiernych Jego i Jakóbowe!
Pan nasz to jest Bóg prawy, Jego wyroki
Wiążą wszytek świat, jako w sobie szeroki;
Pomni na ligę swoję i wszytkie rzeczy
Ma w umowie zamknione na dobrej pieczy
Co z Abramem zawarł, co Izakowi
Przysięgą swą utwierdził, co Jakubowi
Miasto statutu podał, w czem na czas wieczny
Izrahela upewnił w słowie stateczny,
Obiecując za czasem kraj dziwnie śliczny
Chananejski podać im w pomiar dziedziczny,
Gdzie w małej liczbie będąc i nieznacznemi
Przychodnie nieznajomi między obcemi
Nosząc się to tam, to sam, dziś w tej dziedzinie
Jutro namiot swój stawiając w inszej krainie —
Przedsię zawżdy bywali w Pańskiej obronie,
A zuchwałe tyrany Pan gromił o nie.
Pomazańców (ja radzę) mych nie tykajcie
I proroki w pokoju me zachowajcie.
Potem, mając głód wzbudzić po wszytkiej ziemi
I wszelką żywność odjąć, posła przed niemi
Do Egiptu wyprawił; syn opłakany
Twój Jakóbie! w niewolę jest zaprzedany,
Tam mu pęta na nogi ciężkie włożono,
I żelazem niezłomnem grzbiet obciążono,
I tak długo był trzyman w więzieniu srogiem,
Aż go Pan wesprzeć raczył duchem swym drogim.
Duch Pański go wyświadczył, że w nim okazał
Dar taki, ze którym król puścić go kazał.
I poruczył mu dwór swój i dał w szafarstwo
Wszytkę majętność swoję, wszytko swe carstwo,
Aby starosty jego, gdy zechce sadzał
Do więzienia, a radzie mędrszej doradzał.
Zatem pożegnawszy się z krajem ojczystym
Syn Izaków, nad Nielem siadł przeźroczystym,
Gdzie Pan lud swój tak wielce rozmnożył, że go
Silniejszym nieprzyjaciel uczynił jego.
Ztąd im zazdrość urosła, ztąd tyran srogi,
Niszczyć je, coraz nowe najdował drogi,
Aż Mojżesza z Aronem Pan swe posłańce
Z czasem zesłał między harde pohańce,
Którzy mocą słów Pańskich cuda czynili,
Króla strachu i jego dwór nakarmili.
Kazał Pan, a w południe noc gęsta wstała,

Psalmy Mikołaja Gomółki, — w opracowaniu Dra J. Reissa. (Ciąg dalszy)

PSALM CIV.

Benedic anima mea.

Du - szo! śpie - waj Pa - - - nu pieśń: O nie -

o - gar - - - nio - - - ny. Nie - ba i zie - mie

spra - wco wiel - - - ceś u - wiel - - - bio - ny.

PSALM CV.

Confitemini Domino et invocate nomen ejus.

Chwal - cie Pa - na, I - mie - nia je - go wzy - waj -

du - - - szo! Pa - - - - nu je - - - - go

ob - fi - - - - te Da - - - - - - ry niech za -

wżdy bę - - dą w ser - - cu twem

ry - - - - - - - - - te.

Czego chcesz od nas Panie?

Poważnie. (J. Kochanowski). *Ks. A. Nodzyński.*

1. Cze - go chcesz od nas, Pa - nie, za Twe hoj - ne da - ry?
2. Wiem, iż zło - - ta nie pragniesz, bo to wszyst - ko Two - je,
3. Tyś Pan wszyst - kie - go świa - ta, Tyś nie - bo zbu - - do - wał,
4. Za Two - jem roz - ka - za - niem w brze - gach mo - rze sto - i,
5. Bądź na wie - - ki pochwa - lon, nie - śmier - tel - ny Pa - nie,

1. Cze - go za do - brodziej - stwa, któ - rym nie masz mia - ry?
2. Co - kol - wiek na tym świe - cie czło - wiek mie - ni swo - je:
3. I zło - te - - mi gwia zda - mi śli - cznieś u - haf - - to - wał;
4. A za - mie - - rzo - nych gra - nic prze - sko - czyć się bo - i;
5. Two - ja ła - - ska, Twa do - broć ni - gdy nie u - - - sta - nie.

1. Ko - ściół Cię nie o - gar - nie, wszę - dy peł - no Cie - bie, I w ot -
2. Wdzięcznem Cię te - dy sercem, Pa - nie, wy - zna - - wa - my, Bo
3. Tyś fun - da - ment za - ło - żył nie o be - szłej zie - mi, Ty przy -
4. Rze - ki wód nie - prze - branych wiel - ką hoj - ność ma - ją, Bia - ły
5. Cho - waj nas, pó - ki ra - czysz, na tej ni - skiej zie - mi, Tyl - ko

1. chła - niach i w mo - rzu, na zie - mi i nie - - - - - bie.
2. nad Cię przy - stoj - niej - szej o - fia - ry nie ma - - - - - my.
3. kry - leś jej na - gość zio - ły roz - li - czne - - - - - mi.
4. dzień i noc ciem - na swo - je cza - sy zna - - - - - ją.
5. niech bę - dziem za - wsze pod skrzydła - mi Twe - - - - - mi.

O Boski Więźniu.

Na głos solowy z organem, lub chór mieszany.

Andante. *A. Schwanderla,* op. 34, Nr. 5.

p

1. O Bo - ski Wię - źniu w Ho - - stji u - - kry - - ty
2. Tu w Bo skiem Ser - - cu szko - - - ła mą - - dro - - ści,
3. Zwy - cię - żać tru - - dy tu z cier - pli - - wo - - ścią,

poco cresc.

1. U stóp Twych bło - - go prze - - pę - dzać chwi - - le,
2. Gdzie rad za - - się - - gać mo - - gę w stra - pie - - niu,
3. Aż du - sza sta - - nie tam we wiecz - - no - - ści.

mf

1. W O - - bli - czu o - braz cier - pień wy - - ry - - ty
2. U - - czyć się cier - pień zno - - sić w ci - cho - - ści,
3. Gdzie ją na - pa - wać bę - - dziesz mi - - ło - - ścią,

1. Je - - dnak spo - - glą - - dasz tak mi - - - - - - - le.
2. Krzyż dźwi - gać na mem ra - - mie - - - - - - - niu.
3. Czas spę - dzać z bło - - gą ra - - do - - - - - - - ścią.

Z JUBILEUSZOWEGO WYDANIA
Pieśni do Najśw. Marji Panny
na chór mieszany
TOMASZA FLASZY.

Zawitaj ranna Jutrzenko.

Wolno.

1. Za - wi - taj ran - na Ju - trzen - ko i grzechów na - szych le -
2. Tyś sa - ma Pa - nią na - zwa na, prze - ciw po - ku - som sza -
3. Za - staw nas tar - czą zba - wie - nia, mo - cą Two - je - go I -

f

1. kar - - ko, Tyś Pa - nią świa - ta je - steś i księ - żną,
2. ta - - na, O - chroń nas rę - ką nie - zwy - cię - żo - ną,
3. mie - - nia, U - szy - kuj - że nas w miej - scach bez - pie - cznych,

1. A - niel - ską je - steś Kró - - lo wą.
2. pro - sim bądź na - szą o - - - bro - ną.
3. po - grom nie - przy - ja - ciół wie - cznych.

„Wieniec Pieśni i Piosenek dla Młodzieży“.

Układ harmoniczny na 3 równe głosy Tomasza Flaszy (ciąg dalszy).

6. Hej do pieśni.

Tempo mazurka.

1. Hej do pie - śni wszystkich spo - łem wzy - wa wio - sna maj, Hej już pró - by
2. Hej fu - jar - ko ty wierz bo - wa graj - że i ty graj, Łącz się z chórem

1. od - by - wa - ją la - sy, po - la, gaj. Już się łą - czą pta - sząt gło - sy
2. pie - śni no - wa wzy - wa wio - sna maj. I ty dzie - cię o - zwij - że się

1. w cudny zgo - dny śpiew. Wtó - ru - je im szmer stru my - ka i szum le - śnych
2. śpie - waj ciesz się śmiej, Pieśń to roz - kosz, śpiew to ży - cie, hej do pie - śni

1. drzew. Wtó - ru - je im szmer stru my - ka i szum le śnych drzew.
2. hej, Pieśń to roz kosz, śpiew to ży - cie, hej, do pie - śni hej.

Dotychczas ukazały się dwa zeszyty p. t.: **„Wieniec Pieśni i Piosenek“**. — Zeszyt I-szy zawiera 12 piosenek wybranych, zeszyt II-gi 24 piosenek. — Cena każdego zeszytu zł. 2·—. Skład główny w księgarni A. Piwarskiego i Sp., Kraków, ul. św. Jana 3.

Które dzień z oczu ludzkich nagle zagnała;
Krwią zdroje, krwią płynęły rzeki skarłatne
Miecąc po brzegach zdechłe ryby niepłatne,
Ziemia tak żab sprośnych hojność zrodziła,
Że i królewska pościel bez nich nie była;
Potem wojska much spadły nieprzeliczone,
A wszy stady latały niewygubione;
Miasto dżdża z nieba padał grad kamienisty,
A z gradem niesłychany wicher ognisty,
Zaczem wszytkie winnice opustoszały,
A sady zagłuszone płód pomiotały;
Przyszła szarańcza, przyszedł chrabąszcz wielonogi,
Zboże wyjadł, co był grad ominął srogi;
Nakoniec płód wszelaki pierworodzony
Jednej nocy po wszytkiem państwie zgładzony.
Dopiero cudzem złotem ubogaceni
Bez wszelakiej trudności są wypuszczeni,
I owszem wszytek Egipt radzi ich zbyli,
Bo przed strachem ledwie już przy duszy byli;
A Pan nad nimi obłok miasto zasłony
We dnie wieszał, a w nocy słup rozpalony;
Gdy prosili, ptacy im w obóz padali,
A po ziemi niebieski pokarm zbierali.
Tym gwoli wodę lały twarde kamienie,
A po suchych pustyniach ciekły strumienie.
Pan bowiem swoich świętych słów nie przebaczył,
Co kiedy Abramowi poślubić raczył
Przetoż lud swój z okrutnej ręki wybawił
I na pięknej swobodzie wesołe stawił,
I uczynił je pany wielkiej krainy
I posiedli przychodnie obce dziedziny —
A to, żeby ustawy Pańskie chowali,
A wedle wolej Jego postępowali.

ANTONI MILLER.

Estetyka.

(Ciąg dalszy).

Taką teorję autor za błędną uważa, bo nie uznaje Piękna absolutnego, nazywa je „chimerą“ (s. 3), wyglądającą jak byt platoński, który nawet wywołuje w nas brak zaufania, jak wszystko co nosi barwy metafizyki (s. 117). Dalej powiada, że „teorja Platona o pięknie, której się trzymają akademje, w zasadzie spoczywa na hypotezie... w istocie nie mającej nic, prócz rzeczywistości dźwiękowej wyrazu, z którego się urodziła, jak wszystkie byty metafizyczne, i dlatego sam wyraz „piękno“ uważa za termin, czyli wyraz, najbardziej niejasny i niezrozumiały.

Nic dziwnego, że Veroni niezrozumiałym jest wyraz, oznaczający pojęcie, niepodległe bezpośredniemu zmysłów doświadczeniu, nie nadające się do jego teorji, „rozwijanej z obserwacji pozytywnych zasad, wynikających z fizjologicznych warunków naszych organów, które jedynie są pewne i określone(!) Dlatego nauka, opóźniona wskutek nierozwiązalnych zagadnień ontologji i teologji przeniosła ostatecznie badania swe z nieba na ziemię“.

Fantastyczne wyjaśnienia „metafizyki“ tudzież „mitologji starożytnej nauka zastępuje prostem badaniem faktów. W tę stronę również dąży sztuka.

Na udowodnienie podmiotowości sztuki Veron bardzo się wysila, ale argumentuje słabo. Wszelką rozkosz estetyczną tłumaczy „wibracją nici nerwowych“, chwilowem podnieceniem czynności mózgowych“. Rozkoszne uniesienie ducha na widok piękna ideału w dziele sztuki nazywa radością podziwu. Ta zaś radość podziwu niczem nie jest, jak „sympatją względem osobowości artysty, którego osobowość tylko w każdem dziele nas zajmuje.

Jeżeli wyraz „piękno“ jest niezrozumiałym dla Verona, to ręczę, że jego „radość podziwu“ jest wyrazem bardziej jeszcze niejasnym dla wszystkich.

Ponieważ sztuka jest w pewnej mierze wyrazem indywidualności artysty, nie jest boską, ale poprostu czynem człowieka, — powinna podlegać prawu moralnemu. „Sztuka piękna jest czynem człowieka, powiada ks. M. Morawski i dochodzi do samego jądra moralności ludzkiej, a więc nie może być dla moralności obojętną, nie może nie mieć stosunku do Boga“. Tego stosunku Veron widzieć nie chce, bo, w takim razie, siłą loicznej konsekwencji musiałby uznać moralność zależną, której zasadom podlegać powinna sztuka. W czasie bowiem kształtowania się dzieła sztuki, ideał, w duchu artysty poczęty, stosownie do moralnej modły autora wypiętnowuje jej charakter ze wszystkimi odcieniami w każdego rodzaju produkcji artystycznej.

Takiej zgody z moralnością, od Boga nakazanej, Veron nie uznaje wcale. Po co ma się oglądać na moralność, którą uważano zawsze jako wyłączny przywilej ludzkości, skoro ją mają i zwierzęta? „Dziedzina tego, powiada, co my zowiemy życiem moralnem(!), jest zwierzęciu również otwartą, gdyż, z prostą różnicą stopnia, pewnem jest, że ono jak i my, zdolne jest do wszystkich(!) prawie uczuć, jakie uważano za właściwe tylko człowiekowi. Wynika to nawet z obserwacyj, że poczucie piękna nie jest zupełnie obcem pewnym gatunkom zwierząt. Darwin napisał w tym przedmiocie dzieło, którego wszystkich wniosków przyjąć niepodobna, które jednak wyświetla mnóstwo faktów wielkiej wagi“.

Veron, jako Darwinista, początek sztuk upatruje w instynkcie doskonalenia się (du mieux), wspólnego zwierzętom i człowiekowi. Najidealniejsza ze sztuk idealnych — muzyka, i ta nawet, zdaniem Verona, zawdzięcza swój rozwój... zwierzętom. Zwierzęta znają muzykę, nawet, (risum teneatis) muz. instrumentalną. Pewien gatunek małp ma instrument, coś nakształt tamtamu, na której wykonuje rodzaj koncertu(!) Ponieważ człowiek z natury swej jest zwierzęciem sympatycznem i zdolniejszem, przeto i on pomyślnie uprawia muzykę“.

W rozdziale o „budownictwie“ rażą paradoksalne przypuszczenia. Np. że „po tysiącznym roku, gminy uwalniając się od tyranji mnichów i feodałów, objawają swą wdzięczność „niebu“, które ich wyzwoliło, wystawiając gotyckie katedry. Dopatrywać się w nich jedynie aktu wiary w Boga, — jest to zupełne złudzenie“. „Symbole — to są urojenia późniejszych pokoleń, a pokolenia które je budowały, nie myślały o symobolu“. Wieże, np. były budowane nie jako symbole podniesienia myśli ku Bogu, lecz dla próżności gminy, dumnej(!) z wysokości swej dzwonnicy“.

I taka argumentacja nazywa się mądrą!!

Z krótkiego zarysu przeobrażeń pojęć o pięknie widzimy, że badania istoty piękna i jego objawów w widzialnym świecie zrodziły Estetykę, jako umiejętność ścisłą. Rozwój jej postępował lub się cofał właśnie w miarę rozwoju pojęcia piękna. I chociaż rozwój przeobrażeń podstaw estetyki zawiera całe pasmo błędów, jednak ten okres spekulatywny XVIII i XIX wieku przyczynił się nie mało do wykazania wielu świateł i cieni w teorjach estetyków. „Kto umie przeglądać całość, powiada Lemcke, ten wie, że pożytek i szkoda tak się wiążą nawzajem, jak para wężów w piekle Danta“.

Oprócz spekulatywnych badań piękna wpłynęły na rozwój „Estetyki“ indukcyjna metoda badania arcydzieł sztuki klasycznej i romantycznej, która, obserwując style i szkoły, wykryła szereg zasad, opartych na poznaniu mniejwięcej dokładnem psychologicznych czynników, niezbędnych dla każdego sztukmistrza w chwili artystycznej kreacji. To niewątpliwie było powodem, że wielu estetyków w swych pracach nie rozróżniali często co należy ściśle do sztuki pięknej, co do jej historji, a co być powinno wyłącznie przedmiotem estetyki; dla tego i do dziś dnia filozofowie-estetycy różnią się w swych zapatrywaniach co do jej określenia i zakresu. Jedni uważają estetykę, jako nauke o zmysłowych spostrzeżeniach i wywołanych przez nie uczuciach. Drudzy widzą w niej zbiór ustaw prawodawczych, wyrabiających smak; inni, jak np. Libelt, dowodzą, że estetyka powinna dopatrywać jak się rozwija w dziele sztuki idea piękna, prawdy i dobra, Według Euzeb. Słowackiego, estetyka trudni się „rozbiorem, opisem i dociekaniem przyczyn: miłych albo przykrych wrażeń na duszy naszej sprawionych przez dzieła sztuki pięknej.

Głębokie i nader treściwe określenie znajdujemy u Trentowskiego; „pierwiastkiem estetyki, powiada, — Bóg osobisty w niebie; ostatecznym jej kresem — osobisty człowiek i umiejący osobistość swą rozpromieniać z siebie — sztukmistrz na ziemi“.

Wręcz na przeciwnym biegunie stoją spółcześni estetycy-pozytywiści, z Veronem na czele. Nie Bóg, nie piękno samo, nie potęgi artystyczne ducha ludzkiego, nie łączność ideałów prawdy, piękna i dobra — ale osobowość artysty jest przedmiotem estetyki. Veron, jakeśmy wyżej widzieli, usunął nawet zupełnie pojęcie piękna ze swej teorji i dlatego uważa za najwłaściwsze takie określenie estetyki: „Estetyka jest to nauka, mająca za przedmiot badanie filozoficzne objawów genjuszu ludzkiego.

Co do zadania estetyki podziela poglądy Verona p. Jellenta. „Estetyka, powiada, jest przedewszystkiem nauką o ludzkiem ja, o naszych wrażeniach i wzruszeniach. Nie jest ona żadną miarą nauką o świecie, o tem, co się dzieje zewnątrz nas. Albowiem wszystko na świecie może być w pewnych warunkach pięknem. Badanie przeto świata zewnętrznego dla celów estetyki do niczego nas nie doprowadziło, o ile nie byłoby podporządkowaniem badaniom naszego ja“.

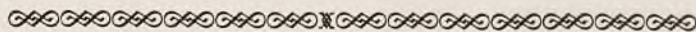
Podzielając poglądy Kanta Jellenta wpadł w iluzjonizm. „Jest możebne(?), czytamy w jego „Estetyce“, że umysł ludzki, — to pewnego rodzaju zwierciadła, odbijające w sobie piękny obraz świata zewnętrznego, i że z chwilą, gdy zwierciadło zniknie, nie będzie i tego, co się w nim przeglądało... Takiej sceptycznej obawy nic rozwiać nie może“.

Jeżeli Jellenta z Kantem i Fichtem raczył zwątpić w przedmiotowość świata, to pocóż on tak usilnie stara się udowodnić, że piękno stać się może zmysłem powszechnym, oparte na pewnych rozumowych podstawach, gdyż, wątpiąc w rzeczywistość świata, wątpimy również w istnienie artystów, boć i oni w takim razie są „nur produkt unseres ich“. Pomimo to p. Jellenta tak rzecz całą traktuje jak dla rzeczywiście istniejących poza naszym umysłem osobników i podaje im estetykę, opartą na indywidualizmie, na podmiotowem pojęciu piękna. Wszelkie inne stanowisko uważa za „zacofanie“. Zacofanie to sprawiła, zdaniem pp. Jellenty i Verona, teorja Platona, ten obłąd estetyczny.

Nie trudno się domyśleć, dlaczego cały pozytywistyczny Parnas tak nielitościwie krytykuje Platona. Niepodobają mu się głównie dwie myśli filozofa greckiego: że uważa świat za spaczone odbicie świata pierwobytów przez światowych, i że dusza ludzka jest nieśmiertelnym przybyszem z nieba. Jeżeli przyjąć te teorje, chociażby za prawdopodobne, należałoby uznać natychmiast pewną zależność sztuki od podstawowych postulatów chrześcijańskiej etyki, na co, naturalnie, pozytywiści-estetycy zgodzić się nie chcą. „Przydatność takiej estetyki, powiada Jellenta, dla celów pobożności i czystości obyczajów jest wielką, tak jak małą jest dla sztuki niezależnej..., taka estetyka służy celom jawnego wstecznictwa; jej barwa religijna(!), trochę estetyczna, jej akrój hierarchiczny, rzucają jasne światło na jej pochodzenie. Jest to estetyka najzupełniejszego zastoju pod hasłem zbawienia moralnego ogłoszona“.

Nie bez przyczyny wszelako świat chrześcijański, zwłaszcza w pierwszych wiekach, nie lekceważył nauki Platona o pięknie i ideach wrodzonych; pogański myśliciel potęgą swego genjuszu zbliżył się do pojęć nowej wiary zbawienia, która podobnież uczyła, że jesteśmy tu przechodniami w drodze do wiecznej krainy, że jesteśmy więźniami w ciele za grzech pierworodny, który spaczył naturę i wprowadził w nią nowy pierwiastek — śmierć. Siły jej nic skruszyć nie może: gdzie ona przejdzie, tam rozkład, tam się odmienia wszystko. Niezmiennem jest tylko to, co jest z ducha, t. j. religja, filozofja i sztuka. Religja i filozofja oparły się na Objawieniu, — sztuki na religji i filozofji, a zatem na etyce. Ponieważ sztuki przedstawiają piękne strony objawów życia społecznego, lub przemawiają do nas o ideałach zaziemskich i dążą ku temu, by człowieka podnieść ku Bogu, jako ku ostatecznemu celowi swojemu, — przeto zależność ich morału, pielęgnowanego przez kościół, stawała się konieczną. Bez pierwiastku etycznego, przeciwko któremu powstają dzisiejsi estetycy, sztuka wiele traci, a nawet częstokroć szkodzi, bo rozmiękcza i osłabia ducha. Dlatego taki ideolog-poeta jak Plato, wyrzucił ze swej respubliki sztuki piękne (muz. i poez.), a teatr, jako sztukę żywą, postawił w zależność od państwa, by nie stał w przeciwieństwie z moralnością. — Z naszych estetyków prof. H. Struve w swem dziele „Sztuka i Piękno“ tego samego się domaga, t. j., aby teatr, w zależności od państwa, stał się instytucją społeczną, czemu p. Jellenta mocno się dziwi. Podzielamy zdanie autora „Syntezy dw. światów“ i w swoim czasie, mówiąc o społecznej sztuce rozwiniemy i dopełnimy swemi uwagami tę myśl szan. profesora.

Cóż więc jest przedmiotem estetyki i jaki jej zakres? Czas już mam kategorycznie wypowiedzieć swój pogląd.



Dr. JÓZEF REISS.

Listy Imć. Pana Grzegorza Kątskiego
do Filharmoniey Krakowskiéy.

WSTĘP.

FILHARMONJA KRAKOWSKA? Czy była taka? — Owszem! Była za czasów Rzeczypospolitej Krakowskiej. Założono ją dnia 1 listopada 1817 roku jako „Towarzystwo Przyjaciół muzyki“. Orkiestrą symfoniczną kierował Kazimierz Nowakowski, kompozytor kantat i polonezów, chórami zaś znakomity organista wawelski Wincenty Gorączkiewicz.

Dzieje tego Towarzystwa i jego rolę w rozwoju kultury muzycznej Krakowa opracował na podstawie aktów, zachowanych w Archiwum miejskiem, Edward Kubalski w monografji p. t. „Z dziejów krakowskiej muzyki“, wyd. w „Bibljotece Krakowskiej“ w r. 1906, str. 21—57.

„Towarzystwo Przyjaciół muzyki“ istniało formalnie do r. 1844 i urządzało w myśl statutu każdego miesiąca t. zw. „Muzykę popisową“, a na fundusz wsparcia ubogich wielką „Akademję muzyczną“. Najżywsza działalność artystyczna Towarzystwa przypada na czasy, gdy na jego czele stał Ksiądz Sebastjan Hr. Sierakowski, zmarły w roku 1824, a sekretarzem był X. Jacek Janowski.

Repertuar wykonanych dzieł obejmował m. in. „Requiem“ Mozarta, Webera i Cherubiniego, „Siedm słów Chrystusa na krzyżu“ Haydna, Msze wybitnych kompozytorów, arcydzieła literatury symfonicznej z Beethovenem na czele, uwertury operowe Mozarta, Webera, Rossiniego, Boieldieugo, Mehula, Wintera, Cherubiniego, Kurpińskiego, nadto koncerty fortepianowe i skrzypcowe z orkiestrą.

Wśród artystów, występujących w Krakowie, wpisali się do księgi członków honorowych: sławna śpiewaczka Gentile Borgondi, primadonna Angelica di Valabrège nata Calatani, której koncerty w Krakowie w r. 1820 były największą sensacją, skrzypek Stanisław Serwaczyński oraz Karol Lipiński w r. 1821.

* ✻ *

Żywy udział w pracy Towarzystwa brał JMĆ. Pan Grzegorz Kątski, pełen temperamentu i inicjatywy członek wydziału.

Nie brakło tu, jak zwykle w towarzystwach amatorskich, waśni i walk domowych, zwłaszcza „między członkami Komitetu a członkami czynnymi“. Kątski nawoływał do jednomyślności i zgody. Zachowana w aktach Towarzystwa jego mowa do członków w Komitecie zasiadających, czytana na posiedzeniu w dniu 11. X. 1818 i „odezwa, w której przedstawił projekta“, nietylko nie przyczyniły się do jednomyślnej zgody, lecz przeciwnie, wywołały nowe niesnaski, wskutek których Kątski zrezygnował z sekretarstwa 6 grudnia 1818 roku z prośbą, by Towarzystwo

> „przy elekcji innego członka w miejsce moje obrać raczyło, a na ten czas Komitetu członki w lepszej harmonji będą obrady swoje czynić“.

Do pisma z rezygnacją dołączył Kątski wcale zgrabny wierszyk:

„Chociaż dałem dowodów gorliwości tyle,
Choć pragnąłem w tych pracach znaleźć słodkie chwile,
Przecież jestem obwinion, choć jestem bez winy,
Że pragnę w Towarzystwie porobić ruiny...
A gdy mam być niesnasków w tem gronie przyczyną,
Upraszam siebie z grona tego wyłączenie
I na jakiem zasłużył świadectw udzielenie“.

Po roku spór załagodzono i na walnem zebraniu 30 stycznia 1820 r. Grzegorz Kątski wszedł znowu do wydziału jako „zastępca urzędnika porządku i sekretarza“.

* ✻ *

Jedyną troską i myślą JMĆ. Pana Grzegorza Kątskiego było wychowanie i wykształcenie muzyczne jego pięciorga wyjątkowo uzdolnionych dzieci, poza któremi świata nie widział. Siedmioletni Karol i pięcioletni Antoni wystąpili poraz pierwszy w Krakowie 3 lutego 1822 r. Ile zabiegów i pracy włożył ich ojciec w przygotowania do koncertu! Trzeba było uzyskać najpierw pozwolenie „Wydziału spraw wewnętrznych i Policji w Senacie Rządzącym Wolnego, Niepodległego i ściśle Neutralnego Miasta Krakowa“, następnie Towarzystwo Przyjaciół Muzyki musiało udzielić swej opinji „o zdatności występujących w tym celu, iżby Publiczność nie była zawiedziona“.

Ojciec wniósł nadto podanie do Towarzystwa z podpisami obydwóch malców, w których imieniu pisał:

> „Nalegani od Publiczności, aby okazać postęp swoich talentów, mają honor upraszać Towarzystwo, aby rodakom do dania Koncertu pomocy i opinji potrzebnej udzielić raczyło“.

Już 26 czerwca 1822 r. miał się odbyć drugi „Koncert przez małych artystów dany w sali Knotza“, tj. dzisiejszej sali Saskiej przy ul. św. Jana. W przededniu koncertu wyłoniły się niespodziewane trudności.

Mówi o tem list wysłany przez X. Sebastjana Sierakowskiego do sekretarza Towarzystwa X. Jacka Janowskiego:

> „Przyszedł do mnie wczora z żalem P. Kęcki (!), że JCMci Kolledzy Komitetowi, obiecawszy mu grać na dzisiejszy popis Jego Dzieci, w ostatnich momentach tej łaski mu odmówili. Zawód tak ciężki pewnie publiczność obrazi, Jemu wstyd i uszczerbek przyniesie, a Komitetowi plamę, która i mnie dotykać będzie jako pierwszego w Towarzystwie. Wolno było nie obiecywać, ale cofać się nie wolno.
>
> Upraszam MPana, iżbyś pomówił choć z niektóremi i ochronił od przykrości Komitet, mnie i P. Kęckiego“.

Nakoniec koncert ten odbył się: Towarzystwo wykonało chóry kompozycji Franc. Salez. Dutkiewicza z opery „Kościuszko nad Sekwaną“, a mali Kątscy „dali muzykę z sztuk łatwych trudnemi przeplatanych złożoną“. Starszy Karol grał koncert skrzypcowy z fortepianem, Adagio i Finale, młodszy Antoni grał walc na fortepianie, warjacje na skrzypeczkach i „do zachwycenia popisywał się bębenkiem“, poczem odśpiewał piosnkę okolicznościową do słów, ułożonych przez ojca i skierowanych do publiczności:

„Stoją przed Tobą dwaj artyści mali,
Uszanowaniem głębokiem przejęci;
Wszak losy wszystkich Ty ważysz na szali,
Ożywiasz pracę i chęci.

Wasze sprzyjanie, Wasz uśmiech łaskawy,
Przyszłych powodzeń nadzieję ustala,
Gdy Krakowianki bronią naszej sprawy,
Jakżebyśmy ją przegrali?“

Wierszyk ten umieścił Karol Estreicher w swej pracy „Teatra w Polsce“ tom I., str. 226 i dodał:

> „Damy podawały sobie pięcioletniego dzieciaka z rąk do rąk i obsypywały pieszczotami. Koncert ten osobliwy i cale dotąd niesłychany do rozrzewnienia zachwycił wszystkich przytomnych“.

W sierpniu tegoż samego roku „popisywali się mali Kątscy z swojemi talentami w sali pałacowej w Krzeszowicach“ — jak donosił „Krakus“ z 28 sierpnia 1822 r.

Antoni Kątski zasłynął później jako świetny pianista-wirtuoz i odbierał hołdy na estradach koncerto-

wych Europy, Ameryki i Australji. Kompozycja jego „Przebudzenie się lwa“ zdobyła swego czasu niebywałą popularność.

Najmłodszy z synów, Apolinary, urodzony w roku 1825, stanął później w rzędzie najznakomitszych skrzypków i wywoływał senzację swą niezwykłą techniką w stylu Paganiniego. Był on nadwornym solistą w Petersburgu, a osiadłszy w Warszawie, założył w r. 1861 „Instytut muzyczny“, którego był kierownikiem do śmierci, a z którego powstało dzisiejsze Konserwatorjum warszawskie.

Córka JMĆ. Pana Grzegorza Kątskiego, Eugenja śpiewała, najstarszy syn Karol był nauczycielem gry skrzypcowej w Krakowie i w Paryżu, średni zaś syn Stanisław nauczycielem gry fortepianowej.

* * *

Nad temi to naprawdę cudownemi dziećmi roztaczał ojciec ich najtkliwszą opiekę, z największem poświęceniem ponosił dla nich wszelkie ofiary. Świadczą o tem wymownie jego listy, pisane do Towarzystwa Przyjaciół Muzyki w Krakowie: a.) list z Warszawy z r. 1825, b.) dwa listy z Wiednia z r. 1832 i 1833. Zachowane są one w „Archiwum dawnych aktów miasta Krakowa“ pod tymczasową sygnaturą: 485.

Z rodzinnem miastem pożegnały się genjalne dzieci koncertem, danym dnia 17 lutego 1832 roku przed wyjazdem do Paryża. Zachowany afisz koncertu zawiera szczegółowy program:

Część pierwsza:

Uwertura,

Antoni Kątski odegra Koncert własnej kompozycji Fieldowi dedykowany,

P. Eugenja Kątska odśpiewa arję Merkadantego z chórem,

Karol Kątski odegra Allegro z Koncertu Kremona.

Część druga:

P. Eugenja K. wykona na żądanie warjacje Katalani,

Maleńki sześcioletni Apollinar odegra na skrzypcach warjacje Lubina,

„Pamiątka pobytu w Krakowie“: Warjacje brillante na skrzypce i fortepian przez starszych braci Kątskich ułożone i exekwowane będą.

Tercet z „Otella“ śpiewany przez Amatora P. Eugenję i Antoniego.

W drodze do Paryża zatrzymał się JMĆ. Pan Grzegorz Kątski z dziećmi w Wiedniu. Stądto wysłał dwa obszerne listy, a raczej szczegółowe sprawozdania, niejednokrotnie bardzo zajmujące, pełne trafnych spostrzeżeń. Zwięzłość nie jest zaletą JMĆ. Pana Grzegorza. Opowiada on dokładnie, a rozwlekle, patrzy na wszystko z naiwną bezpośredniością i to właśnie stanowi główną wartość i wdzięk tych listów, jako ciekawych dokumentów historycznych i psychologicznych.

* * *

Wydanie niniejsze zachowuje oryginalną pisownię Grzegorza Kątskiego, niejednokrotnie bardzo samowolną i kapryśną.

Na listy te zwrócił uwagę Edward Kubalski w przytoczonej pracy (str. 48), dodając słusznie, że „cała ta muzykalna rodzina, wyrosła na gruncie krakowskim, zasługiwałaby na osobną biografję“.

I.

SZANOWNE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ MUZYKI W KRAKOWIE.

Od czasu rozwinięcia się Towarzystwa, miałem zaszczyt być Członkiem czynno honorowym tegoż, aż do oddalenia się mego z Krakowa — przez bytność w gronie Członków Komitet składających, starałem się okazywać dowody méy szczeréy chęci w każdem zdarzeniu. Dzieci moie to iest: Karol i Antoni mieli zaszczyt pozyskać pochwały, owszem nagrodę za wykonanie w dziecinnym wieku muzyki przyięciem i mianowaniem ich członkami swego Towarzystwa.

Teraz lubo iestem oddalony osobą od Grona w którym zostawałem, zawsze zbliżam się chęcią do mieszczenia się w nim iako spokoynie i chlubnie w Towarzystwie exystuiącym — z obowiązku na siebie przyiętego, i na dzieci włożonego, winien iestem wnieść prośbę, abym miał prawo zawsze do Towarzystwa tego należeć, o postępie młodych członków donosić, a przez to przekonać, że postępem swoim szanuią swóy tytuł, i godni są dalszey Komitetu Towarzystwa swego pochwały.

Starszy Karol dziś lat 9 maiący usposobiony iest wykonywać dzieła Rodego, Meyzedara, Kreytzera i Lipińskiego na Skrzypcach, Młodszy Antoni, Lat 7 maiący gra na skrzypcach i Hiszpańskiéy gitarze trudne waryacye, a szczególniey poświęcił się fortepianowi, na którym wykonywa dzieła Humla, Duseka, Moschelesa i Arnolda Concerta — prócz tego ma nadzieie, że wkrótce okaże zdolność pracy w uczeniu się generałbasu — Komponuie różne mnieysze i większe dzieła, z którychże dwa polonezy approbowane wyszły ze sztychu, mam sobie za obowiązek przesłania dwa exemplarze do Archiwum Towarzystwa Muzykalnego dla pamiątki, że Gorczyński (ma być: X. Grzegorz Gerwazy Gorczycki) pierwszy pisał generał bas w Krakowie, a młody autor Krakowianin w dziecinnym wieku podobne iuż dzieła sam układa. Późniey będę miał zaszczyt przesłać wielki polonez (z motiwów Waryacyi przez Moschelesa ułożony), który dopiero za odesłaniem rezolucji z Petersbourga na prośbę do Cesarza podaną, aby wolno było dedykować Jego Cesarskiey Mości, sztychowanym będzie.

Przy tem ponawiam zapewnienie, że zawsze pragnę być Szanownego Towarzystwa prawdziwym Członkiem —

Warszawa, Dnia 26 Czerwca 1825 roku.

Grzegorz Kątski.

(Ciąg dalszy w następnym numerze).

Wydawca, nakładca i redaktor odpowiedzialny: Roman Ferek. — Drukarnia „Głosu Narodu“ w Krakowie.